



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

**Henrik Ibsen**

**Mayrhofer, Johannes**

**Regensburg, 1921**

Ibsen als Romantiker

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73990](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73990)



---

---

# Ibsen als Dramatiker

---

---

## Ibsen als Romantiker

Jeder Dichter ist in seinen Werken das Produkt der eigenen Individualität und der Zeit und der Umgebung, in welche er hineingestellt. So wird sich nach Maßgabe der Entwicklung und Umgestaltung dieser beiden Faktoren auch die Physiognomie seiner Schöpfungen verändern.

So konnte auch Ibsen, wenngleich er von sich behauptet:

„Jeg er, hvad jeg var mit hele liv,  
Jå bin, was ich war mein Leben lang“,

nicht als der Verfasser seiner gefeierten und zugleich verlästerten, zum Himmel erhobenen und zur Hölle verdamnten modernen Gesellschaftsdramen beginnen. Er mußte anfangen als Romantiker, er mußte Pfade gehen, auf denen Dehenschläger und Bergeland vorangegangen, ohne darum jedoch ein slavischer Nachahmer und Nachtreter zu werden.

Selbständig war Henrik Ibsen, und seine Ideen und Zukunftsträume hatte er auch, und mochte ihn „des Lebens harte Faust“ auch wie so manchen andern, später berühmt Gewordenen, gar unsanft packen, die Not der Verhältnisse konnte auch ihn nicht brechen, sondern nur anspornen zu energischer Tat, ähnlich wie es Repos von einem seiner Helden berichtet.

### 1. Catilina

Der echte Romantiker schwelgt in Vaterland, Größe der Vorzeit, Mittelalter. Ibsen tat den ersten Schritt auf dramatischem Boden freilich auf einem anderen Gebiete. Er begann mit einem Römerdrama, mit „Catilina“.

Eine Jugendarbeit, ein Werk, das ein wenig abseits steht in der Reihe seiner Werke, aber darum keineswegs ohne Interesse, wenn man den ganzen Ibsen verstehen und würdigen will.

Wie kam der Dichter nun aber gerade auf Catilina? Man sollte meinen, er hätte seine Sympathien einem würdigeren Objekte zuwenden können. Es waren seine eigenen Lebensverhältnisse, die ihm diesen Stoff in die Hand lieferten.

Schon früh mußte er Stien, seine Heimat, verlassen. Am 20. März 1828 war er geboren, 1844 bereits treffen wir ihn in Grimstad in der Apotheke, anfangs als Lehrling, darauf als Provisor. Sein Vater, ein Kaufmann, war verarmt, und so mußte er selbst als Fünfzehnjähriger für seinen Unterhalt sorgen. Er blieb bis 1849 in seiner vorläufigen Lebensstellung, die ihn mit dem Notwendigen versorgte, richtete indes zur selben Zeit seinen Blick schon höher. In den freien Stunden, die ihm bei seinen pflichtmäßigen Arbeiten noch verblieben, bereitete er sich auf das Examen artium vor, und da der Tag ihm nicht den erwünschten Spielraum gab, zog er sich von der Nachtruhe ab.



Aber auch so war er noch nicht hinreichend beschäftigt. Sein lebhafter, jugendlich stürmischer Geist begnügte sich nicht damit, die Schriftsteller des klassischen Altertums zu studieren; mehr noch als die Ereignisse verschwundener Zeiten bewegten ihn die Vorgänge der Gegenwart. „Die Zeit war voll Sturm und Drang“, so berichtet er selbst im Vorwort zur zweiten Ausgabe des „Catilina“.<sup>1)</sup> „Die Februarrevolution, die Aufstände in Ungarn und anderwärts, der Schleswiger Krieg — all das griff mächtig und fördernd in meine Entwicklung ein, wie unfertig sie auch lange danach noch bleiben mochte.“

Zugleich entdeckte er mehr und mehr die poetischen Talente, die in seinem Innern schlummerten. Er schrieb Gedichte voll Begeisterung für Freiheit, Recht und Menschenwürde, und seine Schuld war es sicher nicht, wenn die „festen Pfeiler“ des „Despotismus“ noch nicht brachen und die Throne der „Tyrannei“ nicht zusammentrachten (vgl. „An Ungarn“ 1849).

In dieser jugendlichen Schwarmgeisterei sprach er denn auch bei passender oder unpassender Gelegenheit seine Meinung aus, aber die Freunde belächelten den jungen Feuerteufel und andere verwunderten sich haß, von wannen ihm diese Wissenschaft gekommen, die ihn trotz seiner Pillen und Mixturen zu so sicheren Drakelsprüchen befähigte.

Daneben revolutionierte er auch in seiner Weise gegen die ihn umgebende Gesellschaft. Er machte Epigramme und verwendete sein Talent für Malerei, das er nicht künstlerisch hatte ausbilden können, zum Karikaturenzeichnen. Es setzte Beleidigungen und Feindschaft ab, obschon er es nicht so schlimm gemeint, und „während da draußen eine große Zeit brauste, lebte ich auf Kriegsfuß mit der kleinen Gesellschaft, in die der Zwang der Lebensbedingungen und Verhältnisse mich sperrte.“

So studierte er seinen Sallust und Cicero, aber wie konnte das Bild des Catilina wohl stimmen, das diese beiden entworfen! Er meinte, es müsse doch wohl was Tüchtiges in dem Manne gesteckt haben, vor dem ein Cicero sich so in acht genommen. Und dann gab es ja auch keine Catilina:biographie von einem Freunde des Helden.

Mit dieser selbständigen Auffassung des geschichtlichen Materials und selbst im Kampfe mit der Enge des Lebens und den Philistern von Grimstad schrieb er sein erstes Drama — wie konnte es anders heißen denn „Catilina“!

Dieser „Catilina“ wird von Baumgartner ebenso kurz wie scharf als „ein von Widersprüchen strogendes, in jeder Hinsicht tolles poetisches Ungeheuer“ charakterisiert. Das jedenfalls werden auch die größten Ibsenfanatiker zugeben müssen, daß es sich in diesem Werke um eine bedenklich

<sup>1)</sup> Wir zitieren im folgenden nach „H. Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache“. Durchgesehen und eingeleitet von G. Brandes, J. Elias, P. Schlenker. 10 Bde. Berlin, Fischer. Zweite Reihe. Nachgelassene Schriften. Herausgegeben von J. Elias und H. Kohl. 4 Bde. das „Catilina“ ist daselbst von Chr. Morgenstern übersetzt, ebenso „Das Fest auf Solhaug“ und die „Komödie der Liebe“. Emma Klingensfeld hat „Das Hünengrab“, „Die Herrin von Ostrot“, „Das Biljekrans“ und „Die Helden auf Helgeland (Nordische Heerfahrt)“ übertragen, Ad. Strodtmann, „Die Kronprätendenten“.



grüne, unreife Jugendarbeit handelt. Doch schauen wir uns das dreiaktige Drama selbst einmal des nähern an.

An der Flaminischen Straße finden wir unseren Helden an einen Baumstamm gelehnt und in Reflexionen versunken. Er ist ein zerrissener Charakter, voll Mut und Tatendrang und Schwärmerei und zugleich verloren „an zügellose Freuden“, die er selber verachtet, ein

„nicht gemeiner Mensch,  
Den trotz aller Gaben eins nur lockt:  
Genuß, Genuß und abermals Genuß“,

der sich aber trotzdem berufen fühlt, „das stolze, reiche, berühmte Rom mit seinen Lastern und seinem Verfall“ zu demütigen und zu züchtigen.

So belauscht er die Abgesandten der Allobroger und nimmt ihnen, was sie noch an guter Meinung von Rom im Herzen tragen, der erste Schritt zur Erwerbung von Bundesgenossen. Weitere finden sich in einer Bande junger, vornehmer Römer, die bei ihrem Lotterleben einen baldigen Umsturz sehr nötig haben und sich der frohen Hoffnung hingeben, in dem begabten Catilina den rechten Führer zu finden.

Catilina scheint bei all seinem Edelsinn gut zu dieser sauberen jeunesse dorée zu passen. Wir finden ihn im Tempel der Vesta, bei einem minder erbaulichen Abenteuer.

„Mich reizt der Wechsel, ich besah noch niemals  
Einer Vestalin Herz, das streng bewachte.“

Daß er die tugendhafte, ihn aufs innigste liebende Aurelia seine Gattin nennt und andererseits vor der Stadt ein unglückliches Mädchen in Schmach und Tod getrieben, kann diesen herrlichen Charakter natürlich nur interessanter machen.

Furia, die Vestalin, erscheint, voll Ekel und Haß gegen ihren tatenlosen Tempeldienst. Sie will mit Catilina flüchten, weit weg aus Rom, „der Stadt der Sklavenseelen und der Volksverräter“. Aber eines muß ihr idealer Verehrer ihr versprechen, wenn er sie liebt; er soll ihr schwören, daß ihr eigener Todfeind auch der seine. Er schwört's und ruft allen Zorn der Götter auf sich, wenn er den Eid brechen sollte, ewig der böse Dämon dieses Menschen zu sein. Und wer ist es? Der, welcher Furias Schwester unglücklich gemacht — und o weh! — das ist er selber, wie sich sofort herausstellt.

Er stürzt hinaus, das heilige Feuer der Vesta erlischt, und Furia wird fortgeschleppt „zu Urteil und Gericht“.

Inzwischen will auch die treue Aurelia mit ihrem Gatten das eitle Rom verlassen und in anmutiger, ländlicher Einsamkeit ein glückliches, frohes Leben mit ihm führen auf dem Landgute, wo sie ihre Kindheit und später das erste, junge Glück ihrer Liebe durchlebt. Aber Catilina hat das Landgut bereits versilbert, um Geld zu Bestechungen zu haben. Aurelia fügt sich heldenmütig in die Vernichtung ihrer Träume und lobt und bewundert ihren Catilina obendrein, als er im nächsten Augenblick in seinem Edelmute die ganze Summe einem alten Soldaten schenkt, damit er seinen gefangenen Sohn auslösen kann. Die arme, lebendig begrabene Furia



wird unterdessen von einem Verwandten Catilinas befreit, von Curius. So reichhaltig ist der erste Akt.

Im zweiten sehen wir, wie eine Gesandtschaft von Catilinas Freunden den Helden zum Anführer im Bürgerkriege begehrt, aber abgewiesen wird. Er will ja friedlich in Gallien ein neues Heim gründen und sich von seiner Hände Arbeit ernähren. Aber Furia, die angeblich ihren Haß im Grabe zurückgelassen, stachelt ihn an, dem Leben nicht zu entfliehen, sondern sich den verdienten Herrschersth zu erobern. Nun ist er umgewandelt:

„Sieg, Rache, Leben kommt nun allen Träumen  
Von Größe, Herrschermacht, Unsterblichkeit,  
Mein Feldruf laute: Tod und rote Lohel!  
Weh' dir, o Rom! Jetzt bin ich erst ich selbst!“

So sucht er denn selbst die Freunde auf, die gerade einen andern Anführer gewählt, der aber jetzt zurücktreten muß. Bei einem Wortwechsel, der sich gleich darauf erhebt, wollen sie ihn dann erdolchen, er aber entwaffnet sie durch seine kühle Überlegenheit. Solch einem Manne müssen sie sich beugen. Sie versprechen ihm zu folgen, wenn auch nicht, um das alte Rom zu wecken, so doch wenigstens, um das wirkliche gegenwärtige Rom zu vernichten.

Curius, der sich indessen in Liebe und Sehnsucht nach Furia verzehrt, wird von dieser beredet, den Catilina beim Senate zu verraten. Auch die Allobroger, welche sich mit dem Revolutionär verbündet, werden ihm durch Furias Weheruf wieder entfremdet. Den wankenden Catilina befestigt die mächtige Bestalin, indem sie ihm „unsichtbar hinter den Bäumen“ (wie die Bühnenanweisung bemerkt) das eine Wort zuruft: „Rache, Catilina!“ Nicht einmal die sanfte, gute Aurelia vermag sein nunmehr „totes“ Herz zu bewegen.

Der dritte Akt spielt im Lager in Etrurien. Catilina irrt da des Nachts umher und grübelt über schaurige Traumgesichte. Dann erscheint ihm zum Überfluß noch der Geist Sullas und prophezeit ihm:

„Du fällst von eigner Hand, und doch  
Wird eine fremde Hand dich fällen!“

Dann kommt als drittes Schrecknis sein Anverwandter, Curius, und bekennet voller Seelenqual, daß er Catilina angezeigt, daß schon die Feinde heranziehn und ihn umzingeln. Er reicht ihm den Dolch, mit dem er ihn strafen soll, aber Catilina verzeiht mit einer Gemütsruhe, die einem Heiligen Ehre machen würde.

Die Tugend muß viel leiden. Gleich darauf zeigt sich Lentulus, der gern an Catilinas Statt Führer geworden und der ihn jetzt durch zwei Gladiatoren umbringen will. Aber die Kerle fliehen im entscheidenden Augenblick; er selbst unterliegt im Kampfe. Catilina bietet dem unfähigen Toren höhrend den Oberbefehl an und läßt ihn dann, da ihm bange wird, laufen.

Jetzt sammeln sich die Verschworenen. Furia taucht gleichfalls wieder auf und spornt und stachelt den Catilina, da Aurelia sanftere Gefühle in ihm erwecken will. Schließlich ersehnt die treue Gattin nur noch „Grabesfrieden“ an ihres Mannes Seite, während Furia sich am Anblick seines Leichnams sättigen will.



Die Schlacht wird geschlagen. Alle Freunde Catilinas decken als Leichen die Walfstatt. Nur er selbst entgeht dem Schwert, aber er fühlt sich jetzt erst recht, vom Schwert verachtet und verschmäht, als einen Toten. Furia hält ihm sein ganzes Sündenregister vor, alles, was er geraubt an „Leben, Blut und Ehre“. Er mag nicht mehr leben. Er ist gebrochen, nur Aurelia hält ihn noch mit ihrer Milde und Liebe im Leben zurück. Bei ihr will er Verzeihung suchen und bereuen; aber aufs neue von Furias Worten aufgepeitscht, zerreißt er das Band, das ihn noch ans Leben fesselt, und stößt der Gattin den Dolch in die Brust.

Jetzt noch ein Schritt, dann ist er am Ziel. Es ist ihm, als trage er seine eigene Leiche auf dem Rücken. Von der soll Furia ihn befreien. Er reicht ihr den Dolch:

„Nimm, nimm und ramm' ihn mitten durch den Leichnam,  
So wird er ohne Macht, und ich bin frei.“

Furia ergreift die verhängnisvolle Waffe.

„Stirb, Seele, denn, die ich im Haß geliebt!  
Wirf ab dein Irdisches und komm mit mir!“

Sie bohrt ihm den Dolch tief in die Brust; er sinkt am Fuß des Baumes nieder.

So ist er halb von eigener und halb von fremder Hand gefallen.

Nach einiger Zeit kommt er übrigens wieder zu sich; auch Aurelia, die der Leser längst tot geglaubt, tritt wieder aus dem Zelt, um mit ihrem Gatten zu sterben. Ihre Liebe verscheucht den Gedanken an eine düstere Unterwelt, wo er sich „zur Linken“ wenden müßte.

„Sieh, des Morgens milde Mächte schaun versöhnt herab,  
Und, besiegt durch deine Liebe, flieht die Nacht ins Grab.“

Auch Furia entweicht, während Catilina mit seiner Gattin verscheidet, und der Vorhang fällt. —

Das Erstlingswerk Ibsens ist durchaus nicht ohne Talent geschrieben, aber es ist die Arbeit eines Anfängers. Die Charaktere sind noch nicht so allseitig scharf umrissene und lebenswahre Gestalten, wie sie uns in seinen späteren, reiferen Dramen begegnen. Wie langatmig und dramatisch nimmt sich nicht die lyrisch gehaltene, in langen trochäischen Versen geführte Unterredung zwischen Aurelia und Furia im dritten Akte aus! Kein Wunder, daß man von einer Verflüchtigung dieser Gestalten in allegorische Schemen geredet. Und Catilina selbst — wir wollen die Frage nach der geschichtlichen Wahrheit dieses Charakters auf sich beruhen lassen; er mag ja in manchen Punkten größer und nobler gewesen sein, als man durchweg annimmt — aber ist Ibsens Catilina ein geschlossenes, abgerundetes Individuum? Es können sich ja gewiß viele Gegensätze in einer Person finden, aber sie sollten im Drama weniger schroff und unausgeglichen nebeneinanderliegen. Man empfindet so etwas gewiß nicht als gesunden Realismus. Sehr wenig glaubhaft ist auch Furia. Sie verfolgt das ganze Stück hindurch, ihrem Namen entsprechend, diesen Mann, den sie „im Haß geliebt“; aber dieser Haß in der Liebe und diese Liebe im Haß ist sehr problematischer Art. Man spürt bereits etwas von dem späteren symbolistischen Mystiker, der selbst im



hellen Tageslichte seiner modern-sozialen Bühnenstücke dem Zuschauer und Leser so viele ungeknackte Nüsse mit auf den Weg geben muß.

Auch sonst zeigt sich des Dichters Vorliebe für das Verschleierte, Geheimnisvolle. Wer denkt nicht, wenn er des Curius Worte von dem wunderbar beseligenden Grauen und Schauern liest, an die dunklen Erklärungen der Rattenmamsell in „Klein Eyolf“, oder wenn er Catilina und Furia von vergangenen Lebensperioden reden hört, die sie abgeschlossen, für die sie tot, die sie gleichsam nie gelebt, an die entsprechenden sentenzenhaften Sätze im Epilog: „Wenn wir Toten erwachen!“

An die Geschichte hat sich Ibsen natürlich nicht sehr ängstlich gebunden. Doch lag es ihm auch fern, aus seinem Helden einen „Helden“ im Sinne der alten Schule zu machen. Er hat sich bestrebt, sich in den Revolutionär gegen das gesunkene Rom hineinzufühlen, aber nicht, ein Idealbild aus ihm zu schaffen. Auch hier zeigt sich der spätere Realist, der sich nicht gern mit einer bestimmten Person seiner Werke identifiziert.

Daß er übrigens manches aus seinen persönlichen Gedanken und Stimmungen durchschimmern ließ, haben wir oben schon angedeutet. Er selbst erzählt viele Jahre später in einem Briefe an P. Hansen (28. Oktober 1870): „Catilina“ wurde geschrieben in einer kleinen Spießbürgerstadt, wo mir die Möglichkeit nicht gegeben war, dem, was da alles in mir gärte, Luft zu machen — es sei denn durch tolle Streiche und allerlei Unfug, was mir den Unwillen der achtbaren Bürger zuzog, die sich nicht in die Welt hineinversetzen konnten, womit ich in Einsamkeit mich trug.“<sup>1)</sup>

Daß es in Ibsens eigener Brust gärte und ein unbestimmter Freiheitsdrang an ihm rüttelte, ohne daß er selbst imstande gewesen wäre, der törichten, bornierten Gesellschaft klar und konkret einen besseren Weg zu weisen, spiegelt sich auch in etwa darin, daß Catilina wohl richten und vernichten und zerstören will, aber natürlich kein Vernünftiger glaubt, daß er etwas Gescheites aufzurichten versteht.

Wäre Ibsen nicht zu einseitig gewesen, hätte er einen etwas weiteren Blick zur Beurteilung der Weltereignisse gehabt, so wäre er vielleicht auf den Gedanken gekommen, dem Treiben der Rebellen eine lebendige, individuell ausgestattete Gegenpartei gegenüberzustellen, vor allem Cicero in scharfer Beleuchtung auf die Bühne zu setzen. Aber hier zeigt sich wieder der Anfänger. Vorzügliche Möglichkeiten, die ungenützt verdorben sind.

Die Sprache ist schon in der ursprünglichen Fassung nicht übel, wenn auch nicht fehlerfrei. In der zweiten Ausgabe, ein Vierteljahrhundert später, hat er sie tadellos geglättet. Woerner bemerkt, er hätte lieber „die naive ursprüngliche Fassung“ belassen sollen, da die Grundfehler des Stückes „durch eine vollendetere Formgebung nur mehr hervorgehoben werden.“ (Henrik Ibsen. I. Bd. S. 37.)

Über dem ganzen Drama aber liegt trotz aller Vergleiche, die man mit den späteren Gesellschaftsdramen ziehen könnte, ein eigenartig roman-

<sup>1)</sup> „Catilina était une œuvre personnelle, une œuvre d'actualité, bien que le cadre fût emprunté à l'histoire romaine“, sagt Auguste Ehrhard. (Henrik Ibsen et le théâtre contemporain, Paris 1892, S. 29.)



tisches Kolorit. Es legt sich geradezu, so weit die beiden Werke auch sonst voneinander abstehen und so wenig Ibsens Erstlingswerk in seinem Gesamtwerte eine solche Zusammenstellung verdient, ein Vergleich mit der „Jungfrau von Orleans“ nahe. Vom Metrum angefangen, das gelegentlich längere trochäische Verse und andere Gebilde an die Stelle der fünffüßigen Jamben setzt, von der Sprache, die so reich an Bildern und die sich z. B. in Aurelias Schilderung des friedlichen Landlebens und Furias stimmungsvoller Darstellung der Unterwelt zu hoher poetischer Schönheit erhebt, von der bunten Mannigfaltigkeit des ersten Aktes mit seinen wechselnden Szenarien, welcher gegenüber die spätere Entwicklung freilich etwas versandet, bis zu Einzelheiten, wie es die Bestatin in der Verlassenheit ihres Grabes und die Erscheinung eines Geistes aus dem Totenreiche ist — wer sieht nicht, wie man da bedeutsame Ähnlichkeiten herauschälen kann, und erst recht, wie das Drama, im Gegensatz zu Ibsens späterem Schaffen, ein romantisches genannt werden muß!

Welches war nun der Erfolg, den Ibsen mit seinem „Catilina“ errang? Es war eine Enttäuschung, eine schlechte Entschädigung für die Nachtstunden, die er dem Schlaf entzogen und den Musen geweiht hatte.

Seine Umgebung sollte von dieser Kunstpflege nichts erfahren; aber „da ein zwanzigjähriger Dichter es doch nicht gut ganz ohne Mitwisser aushält“, so eröffnete er sich zwei guten Freunden. Einer schrieb das Drama sauber ins reine, der andere brachte es nach Christiania, wo er es auf die Bühne und unter die Presse befördern wollte. Aber das Ungeahnte geschah. Das Theater lehnte ab und von den Buchhändlern verlangte „der Höchsbietende so und so viel, um das Stück honorarlos zu drucken“. Jetzt wurde das Drama in Selbstverlag genommen, es erschien 1850; bei den Studenten fand es Interesse, die Kritik tadelte durchweg, verkauft wurde nur eine geringe Anzahl von Exemplaren, und als die gemeinschaftliche Haushaltung Ibsens und seines Freundes in pekuniäre Verlegenheit geriet, wurde alles, was dieser vorrätig hatte, zu Makulatur gemacht und einem Höker verkauft. Nun hatte man ein paar Tage zu leben.

Also zerrann Henrik Ibsens erster stolzer Dichtertraum.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> In München hat sich Ibsen später einmal sehr amüßant über sein Jugendwerk geäußert. Rudolf Lothar bietet in seinem „Henrik Ibsen“ (Dichter und Darsteller VIII. 3. Aufl. Leipzig, Berlin, Wien 1902, S. 129 f.) einige interessante Tagebuchaufzeichnungen von Michael Georg Conrad über Ibsens Aufenthalt in München. Dasselbst wird dann auch das folgende Gespräch mitgeteilt, das sich zwischen den beiden nach einer Feier des Münchener Journalisten- und Schriftstellervereins entwickelte, bei der Martin Greif und Ibsen ein wenig polemisch aneinandergeraten waren:

„Ich ging mit Ibsen heim. Er hängt sich in meinen Arm ein, seine Beine waren etwas unsicher geworden. So wanderten wir selbänder durch die nächtigen Straßen Münchens der Ibsenschen Behausung zu. Mit vielen Stehpausen. Ibsen grollte immer noch die reizendsten Bosheiten heraus.“

„Was wollte denn eigentlich dieser Martin Greif? Ich verstehe nicht. Was schreibt er denn für Dramen? Die Dramen von Leuten, die längst tot sind, die er niemals gekannt hat. Kann man über Unbekannte Dramen schreiben? Was gehen denn Martin Greif die Toten an? Er soll sie doch in Ruhe lassen und die Lebendigen dramatisieren, soviel er will. Jetzt stört er die toten bayerischen Fürsten in ihrer Grabesruhe. Wenn er mit diesen



## 2. Das Hünengrab

Von Grimstad begab sich Ibsen 1850 nach Christiania, um die Früchte seiner nächtlichen Studien zu genießen. Zuvor aber mußte er in Heltbergs „Studentenfabrik“ den letzten wissenschaftlichen Schliff erhalten. Die nächste Vorbereitung auf das Examen war infolge von Ibsens persönlichen Verhältnissen nicht die allergründlichste; im Griechischen und in der Arithmetik versagten daher im kritischen Moment seine Kenntnisse. Er fühlte indes keine Lust, den erlittenen Mißerfolg wieder auszugleichen, und warf sich nun vollends der Literatur in die Arme.

Sollte man glauben, daß aus dieser Zeit vor dem Examen artium mit all seiner Drangsal noch nebenbei ein Drama hervorgehen konnte? Und doch geschah es. „Kjaempheøjen“, das Hünengrab, war die neue Leistung betitelt. Sie erblickte richtig das Rampenlicht, hat aber nicht viel Glück gehabt und wäre sicher den Strom des Vergessens hinabgeschwommen, hätte nicht Ibsens späterer Ruhm auch ihr die Unsterblichkeit der „Sämtlichen Werke“ verliehen.

Der Inhalt ist bald angegeben. Es ist ja nur ein Einakter.

Auf einer kleinen Insel bei Sizilien lebt ein alter Einsiedler, Roderik, mit seiner Pflege-tochter Blanka, die beständig in ihren schwärmerischen Jugendträumen nach dem wilden Norden schaut, für welchen Roderiks Schilderungen sie begeistert. Und Roderik muß den Norden kennen, denn er ist ein alter Wikingerführer, der einst mit seinen Mannen hier gekämpft hat und schwer verwundet auf der Insel zurückgeblieben ist. Blanka, deren heimische Burg zerstört, hat den Fremdling damals gefunden und verpflegt und im Glauben unterwiesen. So hat er denn sein Rüstzeug und Schwert vergraben, und mit ihm den alten Wiking, und ein ruhiges, stilles Einsiedlerleben geführt, bis jetzt eines Tages neuer Waffenklang über die Insel dahinschallt und Gandolf, der Seekönig, Rache sucht für den Tod des Vaters. Aber Blanka entwaffnet seinen Grimm; er vermag nicht, den ersten Teil seines furchtbaren Eides bei Walhalls Göttern zu erfüllen: „den Herrn zu rächen“; so steht er nur noch die zweite Möglichkeit: „oder selbst zu fallen“. Auf seinem Drachenschiffe will er nach der Ahnen Art „mit roten Schwingen“ nach Walhall auffahren. Aber siehe da! In Roderik dem Einsiedler findet er seinen totgeglaubten Vater, den alten Wiking, wieder, er fühlt sich von seinem Eide gelöst und kehrt mit Blanka heim nach dem Norden. „Thors Hammer ist entzwei, sein Reich zu Ende.“

fertig ist, kommen wohl die hohenzollerischen dran. Es ist wahr, es gibt genug tote Fürsten. Die Geschichte ist groß. Aber das ist heute doch nicht die Aufgabe der Dramatik!

Und immer wieder stieß er die Frage hervor: „Was gehen denn Martin Greif die toten Könige an?“ Um ihn ein wenig abzulenken, sagte ich: „Aber, lieber Doktor Ibsen, Sie haben doch auch einen Catilina geschrieben!“

„Oho!“ rief er prompt. „Erstens war Catilina kein König, sondern ein Anarchist. Zweitens war ich damals noch kein Dramatiker, sondern Apotheker. Catilina war des Apothekers erster dramatischer Versuch. Ist Martin Greif jemals Apotheker gewesen? Also!“

Gegen diese Schlussette war nichts einzuwenden. Namentlich in so vorgerückter Stunde. Wir sagten uns sehr vergnügt gute Nacht und zugleich guten Morgen.“



Jetzt soll der weiße Balder die Herrschaft antreten. Der Alte aber bleibt, wo sein Grab ihn erwartet, und Hemming, der Skalde, gleichfalls, um seinem König das Grablied zu singen.

Es ist dies ein Drama, das seiner geistigen Atmosphäre nach gerade so gut von Dehlenschläger sein könnte. Freilich hätte dieser die alten nordischen Helden wohl mehr stilisiert und idealisiert. Aber gerade die korrektere Zeichnung bei Ibsen verdient Anerkennung; man muß nicht die Früchte des Christentums vom Baume des heidnischen Aberglaubens pflücken wollen, und es nimmt sich wie ein Zeichen nationaler Borniertheit aus, wenn eine Zeitung (Christiania-Posten, 28. September 1850) dem jugendlichen Verfasser vorwarf, er habe dem alten Seebären Züge angehängt, mit denen weder den jetzigen Norwegern noch den Vätern gedient sein könne. Ibsen hat die Forderungen der Geschichte und der Ästhetik in diesem Punkte gut kombiniert.

In der ästhetischen Richtung ist er jetzt noch entschiedener Romantiker als früher. Insel bei Sizilien, purpurn wogende Abendgluten, tempelstiller Strand, Lilien und Vergißmeinnicht auf dem Bantasteine eines Hünengraves, Drachenschiffe und Schilderkirren der Wikinger, ein verwundeter Kämpfer, vom schönen, träumerischen Burgfräulein gepflegt, lyrische Monologe eines sehnsuchtsvollen Herzens, ein Seekönig als Eremit und ein Skalde, der in edler Mannentreue seine Einsamkeit teilt, um ihm das Grablied zu dichten — ich denke, das genügt, um zu zeigen, wie auch Ibsen in jungen Jahren die blaue Wunderblume gesucht.

Auch Christentum steckt in dieser Dichtung; die siegreiche Macht des Glaubens schimmert hindurch mit ihren veredelnden Idealen der Sanftmut und Feindesliebe. Freilich Asgaut will der „Seuche“ des Südens entfliehen, und müßte er bis nach Island. Aber hier lastet trotz der vielen Heiden nicht die schwüle, drückende, von Egoismus, Nervosität und Pessimismus vergiftete Atmosphäre auf uns, wie später, wo Ibsen uns die modernen Heiden vorführt. Aus diesem Volk, das roh, aber nicht verrottet, kann unter dem Einfluß des Christentums noch eine neue Kultur sich entwickeln. Blanka hat nicht ganz unrecht, wenn sie am Schluß erklärt:

„Der Norden selbst — er wird zum Hünengrab.  
Doch denkt des Trostes, den uns Alwater gab:  
Wenn Moos und Blumen um das Grab sich breiten,  
Wird dort des Helden Geist in Walhall streiten —  
Dem Grab entsteigt dann Nordland hell und hehr:  
Zur Geistesstat auf des Gedankens Meer!“

### 3. Die Herrin von Östrot

Nachdem sich Ibsen mit ein paar Freunden an einem Wochenblatt versucht, das anfangs namenlos, dann unter dem seltsamen Titel „Audsgrimner“ — so heißt in der Edda der Koch zu Walhall — herauskam und sehr radikalen Geist atmete, dem aber trotz aller Freiheits- und Höhenlust schon vor dem vierten Quartal der Lebensodem ausging, und nachdem er weiter mit des Lebens Not gerungen und oft genug statt des Mittag-



essens einen Nachmittagskaffee zum Unterhalt genügend befunden, da wurde ihm eine Aufgabe, die für sein ganzes späteres Schaffen hohe Bedeutung erlangte. Er wurde 1851 als Theaterdichter und Bühneninstruktor an das neue „Norwegische Theater“ in Bergen berufen, konnte auch bald darauf eine Studienreise nach dem Ausland machen und schloß dann seinen Kontrakt für fünf Jahre.

Dieses Theater diente mächtig dem patriotischen Geiste der damaligen Norweger, und Ibsen, der Bühnendichter, der jedes Jahr zum Stiftungstage ein Drama lieferte, mußte naturgemäß einen Stoff wählen, der die nordische Heimat vorführte, und weil man einmal im Zeitalter der Romantik lebte, das Ganze in mehr oder minder romantisch-bengalischer Beleuchtung vorführen.

Allerdings nicht dies war es, was Ibsen aus seiner damaligen Stellung für das Leben mitnahm, der dauernde Gewinn war das praktische Studium der Bühne, das ihm in immer neuen Aufgaben den technischen Blick schärfte und ihn befähigte, bühnenwirksam zu schreiben.

Im übrigen war er diese ganze Zeit Romantiker. Gleich die erste Frucht seiner neuen Stellung, „Sankthansnatten“, die „Johannisnacht“, die er 1852 verfaßte, war ein durchaus romantisches Stück. Er verlor hier den Boden der Wirklichkeit einigermaßen unter den Füßen und lieferte ein Elfen- und Berggeistdrama à la Hostrup und Shakespeare („Sommer-nachtsstraum“). Doch konnte sich der spätere „Staatsatirikus“ und Gesellschaftskritiker schon damals nicht enthalten, allerlei kleine Geißelhiebe auszuteilen.

Da Ibsen selbst dieses Drama nicht veröffentlichen wollte und auch die umfassende zehnbändige deutsche Ausgabe der „Sämtlichen Werke“ über dieses Buch hinweg zur Tagesordnung schreitet,<sup>1)</sup> — auf dem Theater hat es ebenfalls kein Glück gehabt — so wollen auch wir gleich zum folgenden übergehen, zu dem bedeutsamen „Schauspiel“ — genauer gesprochen der Tragödie — „Fru Inger til Östrot“, „Frau Inger auf Östrot“, oder wie man es jetzt nennt „Die Herrin von Östrot“.

Es spielt in Norwegens Vergangenheit, Anno 1528, „auf dem Herren-sitz Östrot am Drontheimfjord“. Aber geschichtlich ist es darum noch nicht. Ibsen hat hier ähnlich wie Schiller die Geschichte als Magazin für seine Phantasie betrachtet und mit Personen und Ereignissen frei und willkürlich geschaltet, in einer Weise, die z. B. bezüglich der geschichtlichen Frau Inger ein Unrecht genannt werden muß.

Die Handlung ist unendlich kompliziert, und es geht über den Rahmen unserer Arbeit, das künstliche Gewebe hier in allen seinen verschlungenen Fäden aufzutrennen. Nehmen wir den Inhalt in großen Zügen.

Frau Inger, die Witwe des Reichshofmeisters Nils Gyldebløve, ist eine Persönlichkeit, auf welche alle norwegischen Patrioten, die über die unglückliche Lage des Landes seufzen, die größten Hoffnungen gesetzt. Hat

<sup>1)</sup> Inzwischen veröffentlicht im 2. Bande von „Henrik Ibsens Nachgelassenen Schriften“. Sämtl. Werke. 2. Reihe. Herausgegeben von J. Elias und S. Roht. Berlin, S. Fischer.



sie doch schon als junges Mädchen einen kühnen Heldengeist und eine glühende Vaterlandsliebe offenbart und feierlich geschworen, ihre Kräfte der Heimat zu weihen. Aber es ist wenig geleistet worden. Sie sieht sich dauernd die Hände gebunden, da sie in einem schwachen Augenblick ihr Herz einer sündhaften Liebe eröffnet und jetzt von beständiger Angst um die Frucht dieses unerlaubten Verhältnisses gefoltert wird: um ihren unglücklichen Sohn, der in Schweden weilt als Geißel der Feinde. (Dieser natürliche Sohn ist auch eine Erfindung des Dichters.) Sie will ihn retten, sie will ihn befreien, ja sie träumt schließlich gar von einem Thron, den er als Sten Stures Sohn erlangen kann. Aber all ihr Ringen und Kämpfen ist umsonst. Die größten Opfer, welche sie der heillosen Politik bereits gebracht, das eigene Glück und das ihrer Töchter, das sie den Dänen hingegeben, die raffinierteste Diplomatie, die sie dem gefährlichen, gewissenlosen Intriganten Nils Lykke gegenüber zur Anwendung bringt, nichts kann schließlich den vollständigen Zusammenbruch ihres stolzen Hauses, ihres Glücks und ihrer Pläne verhindern. Sie selbst verwickelt sich in ein unentwirrbares Netz und läßt, da ihr Sohn auf Östrot eingetroffen, in der Meinung, es sei dessen Halbbruder, das eigne zärtlich geliebte Kind ermorden, um seinen Nebenbuhler zu beseitigen und ihm den Weg zum Throne zu ebnen.

Es hätte sich aus diesem Stoffe, obschon die politischen Voraussetzungen nicht so ganz einfach entworfen sind, ein ziemlich durchsichtiges Drama formen lassen. Aber Ibsen hat es vorgezogen, eine erschreckliche Menge von Mißverständnissen und Verwechslungen zu ersinnen, die darin zu den schaurigsten Konsequenzen führen, eine Arbeit, die eine besondere Art dramatischen Scharfsinns zeigt, aber die ästhetische Wirkung des Stückes beeinträchtigt. Sehr lange weiß der Zuschauer nicht einmal, welches denn eigentlich das große „Geheimnis“ ist, das so schwer auf Frau Inger lastet. Zwei schwache Andeutungen gegen Ende des ersten und zweiten Aufzuges sind wohl nicht genügend, das tiefe Dunkel zu lichten.

Eine großartige Kunst hat der Dichter in den Hauptcharakteren des Dramas enthüllt. Frau Inger selbst, so vornehm, angesehen und einflußreich und doch so gehemmt und gehindert, eine Erscheinung voll königlicher Hoheit und männlicher Festigkeit und doch wieder ein schwaches, hilfloses Weib, eine Stolze, die schließlich Gott selbst zum Kampfe herausfordert und, da sie die Früchte ihrer Taten erntet, gebrochen und wie geistesverwirrt am Sarge ihres Sohnes zusammenbricht, eine kluge, scharfsinnige Diplomatin, die es mit dem ärgsten Ränkeschmied aufnimmt und die doch bei all ihrer grenzenlosen Schlaueit sich selbst vernichtet — es liegt eine Tragik in dieser Figur, die packend ist, und zugleich eine Klarheit und feste Linienführung in der Zeichnung, daß Frau Inger bei allen Gegensätzen als geschlossene, innerlich wahre Persönlichkeit lebhaftig und greifbar vor den Augen des Lesers steht.

Auch Eline, die älteste Tochter der Herrin von Östrot, die erst so stolz und entschieden alle Schmeichelei des nichtswürdigen Nils Lykke, dem kein Mädchen zu widerstehen vermag, mit eisiger Kälte und Verachtung von sich weist und endlich doch in leidenschaftlicher Liebe zugrunde geht, auch sie ist ein vortrefflich entworfener Charakter. Desgleichen Nils Lykke selbst,



der ruchlose Don Juan und politische Fuchs mit seiner beispiellosen Verschlagenheit und Geistesgegenwart.

Leider wird das Interesse an den Charakteren etwas gestört durch die endlosen Intrigen der Handlung. Indem Ibsen zwei große dramatische Aufgaben zugleich lösen wollte, hat er bei aller Meisterschaft in beiden Richtungen der einen durch die andere geschadet; das Stück wurde zu amphibienartig.

Ein reines Charakterdrama allerdings konnte dem jugendlichen Dramaturgen nicht genügen, dafür hatte er zu sehr die Bühnenwirkung im Auge. Seine neuen Erfahrungen an Ort und Stelle, im Musentempel selbst, kann man auf Schritt und Tritt herausmerken. Ein reiches dramatisches Leben durchpulst das Ganze bis zu dem hochdramatischen Schlusse, der den vollständigen Bankerott der unglücklichen Frau Inger bedeutet.

Zugleich steht hier der ideale Gehalt auf seiner Höhe.

„Pf! Ich vertraue dir was an“, ruft sie im Geiste ihrem Sohne zu. „Ich bin verhaßt dort oben, jenseits der Sterne, weil ich dich zur Welt gebracht. Ich war dazu bestimmt, Gottes Wahrzeichen durch das Land zu tragen. Aber ich ging meine eigene Bahn: darum mußte ich so viel und so lange leiden“. Die Arbeit ist ihr schwer geworden, denn sie hatte mit höheren Mächten zu kämpfen, aber jetzt steht sie am Ziel. Ihr zerrütteter Geist malt ihr die Herrlichkeiten des Krönungszuges. Alles verneigt sich auch vor ihr, bald wird sie den geliebten, so lang entbehrten Sohn in ihre Arme schließen. „Haha! Wer siegt, Gott oder ich?“ Da wird der Sarg mit ihrem Liebling hereingebracht. An Sten Stures Ring erkennt sie ihr Kind. Zu Tode getroffen sinkt sie über die Bahre.

Björn (versucht sie aufzuheben): „Hilfe, Hilfe! — Was fehlt Euch, Herrin?“

Inger (mit matter Stimme, indem sie sich halb aufrichtet): „Was mir fehlt? — Noch ein Sarg. Ein Grab bei meinem Kinde!“ —

Statt „Königsmutter“ zu sein, ist sie „Königsmörder“ geworden. Das erschütternde Wortspiel (im Original viel schöner, im Deutschen nicht nachzuahmen: Kongemoder — Kongemorder) ist an geeigneter Stelle im fünften Akt vorausgeschickt und wirft sein Licht auf den tieftragischen Schluß hinüber.

„Königsmutter! Das ist ein stolzes Wort!“ hat Frau Inger selbst gesagt. „Nur ein Aber ist dabei — daß es so häßlich anklingt an ein anderes Wort: Königs m u t t e r und — Königs m ö r d e r. Königsmörder heißt, wer einem König das Leben raubt — Königsmutter heißt, wer einem König das Leben schenkt. Wohlan, ich will Ersatz schaffen für das, was ich nahm.“ Aber was sie g e n o m m e n, hat sie ja bereits ihrem S o h n e genommen, der Tote ist nicht Graf Sture, wie sie meint.

Das Stück legt den Vergleich mit allerlei Schicksalstragödien nahe, es ist aber keine. Inger Gyldeblöve selbst schmiedet sich ihr Schicksal. Die Katastrophe ist nicht von einem blinden Fatum herbeigeführt, sondern von der ewigen Gerechtigkeit „jenseits der Sterne“.

Der Farbenton des Dramas ist natürlich ein sehr ernster, düsterer. Sogar die äußere Beleuchtung, in welche die Szenen gerückt sind, wirkt dazu mit. Treffend schreibt Roman Woerner (H. Ibsen I, S. 54): „Sein



Drama ‚Catilina‘, meint Ibsen, gehe wohl deshalb bei Nacht vor sich, weil er das Stück des Nachts geschrieben habe; hier ist die Handlung mit bewusster Kunst in eine stürmische Nacht verlegt. Nur der Widerschein des Herdfeuers, Ampel- und Kerzenlicht beleuchten die Gestalten in dem düsteren, unheimlichen Rittersaale.“

Raffiniert ist auch des Volkes Gespensterglaube, sodann die Schrecken der Familiengruft und anderweitige Romantik ausgenutzt. Das Dunkle im Menschenleben übte schon damals auf Ibsen eine große Anziehungskraft aus, und nach der Lektüre der „Herrin von Østrot“ fühlt man sich im Hinblick auf spätere Werke des Dichters zu dem Gedanken versucht: „Nacht muß es sein, wo — Ibsens Sterne strahlen“.

Daß auch dieses Werk, teilweise wenigstens, aus der Situation und Stimmung des Dichters herauswuchs, versteht sich bei Ibsen eigentlich von selbst. Doch waren die antreibenden Momente diesmal ohne direkten Belang für die Haupthandlung. „Frau Inger auf Østrot“, bekennet Ibsen in seinem Briefe an P. Hansen (28. Oktober 1870), beruht auf einer schnell angeknüpften und gewaltsam abgebrochenen Liebschaft.“ Diese Erklärung kann uns aber bitterwenig nützen, und wir tun am besten, sie bei Beurteilung des Dramas einfach außer acht zu lassen, da sie doch keinen tieferen Blick in die Zusammenhänge gewährt, denn der junge Ibsen und das von ihm verehrte „Feldblumenkind von sechzehn schimmernden Sommern“<sup>1)</sup> konnten doch nicht so ohne weiteres die Vorlage bilden zu dem dänischen Ritter Nils Lykke und Ingers Tochter Eline, deren Schwester der unheimliche Mann verführt und in den Tod getrieben, um jetzt auch noch durch Ingers eigene Verblendung das Unglück der einzigen überlebenden Tochter zu werden.

#### 4. Das Fest auf Solhaug

Der „Herrin von Østrot“ mit ihrer grandiosen Tragik (1855 zuerst aufgeführt) folgte im nächsten Jahre (1856) „Gildet på Solhaug“, „Das Fest auf Solhaug“, das gleichfalls sehr ernste Motive zugrunde legt, aber sehr versöhnend und wohlthuend endigt und auch im Gange seiner Entwicklung, wenn wir einen Ibsenschen Ausdruck gebrauchen sollen, von einer „leichten Sommerluft“ durchweht ist.

Nachdem sich Ibsen in den Vorstudien zu seinem letzten Drama etwas eingehender mit dem späteren Mittelalter befaßt, ging er jetzt noch einige Schritte weiter in der Zeit zurück, zu den nordischen Sagen. Besonders wertvoll erschienen ihm für seine Zwecke die isländischen Familiensagen. Er lebte sich bald in deren reiche Schätze ein, und der erste Entwurf zu den „Helden auf Helgeland“ begann in seinem Geiste Gestalt anzunehmen.

Doch es traten ihm sowohl persönliche Angelegenheiten wie literarische Eindrücke anderer Art hemmend in den Weg. Der Plan blieb zunächst liegen, aber aus demselben Boden, der ihn und das spätere Werk gezeitigt, sproßte vorläufig ein anderes Drama, aus der Tragödie ward ein sehr lyrisch gefärbtes Schauspiel.

<sup>1)</sup> Dieser Ausdruck ist aus dem Gedichte „Feldblumen und Topfpflanzen“ entlehnt, das sich nach Ibsens eigener Angabe auf dies Verhältnis bezieht.



„Die Stimmungen, in denen ich mich damals befand,“ sagt Ibsen selbst (Vorrede zur zweiten Ausgabe), „vertrugen sich besser mit der literarischen Romantik des Mittelalters, als mit den Tatsachen der Sagen, besser mit der Versform, als mit dem Prosaстил, besser mit dem sprachmusikalischen Element des Heldenliedes, als mit dem charakterisierenden der Sage.“

So entstand „Das Fest auf Solhaug“, nach Woerners Urteil (a. a. D. S. 55) „eines der besten Stücke, die die Romantik in irgend einem Lande gezeitigt hat.“

Frau Margit, die Gattin des Bengt Gautesön, des Herrn von Solhaug, lebt in äußerlich sehr glänzenden, beneidenswerten Verhältnissen, aber sie ist tief unglücklich, denn sie hat keine Liebe zu ihrem Mann. Wie ein Hohn auf ihr Schicksal ist es ihr, daß heute so festlich der dritte Jahrestag ihrer Hochzeit auf dem Schlosse begangen wird. Da kommt plötzlich ein gar unerwarteter Gast, ein Jugendgespieler Margits und ihrer Schwester Signe, der Sänger Gudmund Alfson, den sie jahrelang nicht mehr gesehen. Sie glaubt anfangs, er wolle sich an ihrem tiefen Leid erfreuen, muß aber bald erkennen, daß ihn selber ein schweres Mißgeschick verfolgt; er ist beim König in Ungnade gefallen und irrt umher als „ein friedloser Mann“. Bald ist das alte Vertrauen wieder hergestellt, sie schüttet dem Freunde nun auch ihrerseits das Herz aus. Doch dabei bleibt es nicht; eine gewaltige Liebe keimt in ihrem Herzen empor, während der Sänger eine tiefe Neigung zu ihrer Schwester Signe faßt. Margit ist überzeugt, daß er ihr gern den Vorzug gegeben: „Wär' ich frei gewesen, so weiß ich wohl, wen er gewählt hätte! — Ja, frei!“ Und ihr Gatte Bengt ist unvorsichtig genug, sich in gleichem Sinne zu äußern: „Hör', Margit! Für e i n e s kannst du dem Himmel danken, und zwar dafür, daß ich dich heiratete, bevor Gudmund Alfson wiederkam.“

Schließlich kommt Margit in ihrem Ekel und ihrer Verzweiflung zu dem entsetzlichen Entschluß, ihren Gatten durch Gift aus dem Wege zu räumen. Der Becher steht bereit, beinahe trinken auch Gudmund und Signe davon. Doch auf diesem kritischen Punkt noch nimmt das Stück eine glückliche Wendung. Die Bedrohten werden gerettet, niemand trinkt. Bengt Gautesön freilich findet seinen Tod, jedoch im Kampfe mit Feinden, die gegen das Schloß herangerückt sind und die dann von Bengts Gästen und seinen Leuten überwunden werden. Gudmund, dessen Unschuld sich inzwischen herausgestellt, wird vom Könige wieder in Gnaden und Freundschaft aufgenommen und mit Signe, dem Gegenstand seiner Wünsche vereint. Frau Margit aber geht voll Reue über ihre Sünden und voll Dank gegen Gottes Vorsehung ins Kloster.

„Nun weiß ich, das Leben ist mehr als ein Jagen  
Nach glänzenden Gütern, nach festlichen Tagen.  
Ich fühlte, wie bitter der Mensch verzagt,  
Der seiner Seele Seligkeit wagt. —  
Ich tret' in Symöves Kloster ein. —“

Wir erblicken in diesem Schlusse beinahe einen Vorzug des Dramas und sehen nicht ein, warum — was andere zu wünschen scheinen — Herr



Bengt notwendig durch Gift sterben soll. Sein Tod durch die Feinde ist im Drama sehr gut motiviert und vorbereitet. Margit ist innerlich schuldig, ob ihr Gatte nun trinkt oder nicht, aber es ist doch immerhin ein Trost für sie selbst, daß es nicht zum äußersten gekommen; die sanften, friedlichen Schlusssätze, in denen die Dichtung ausklingt, haben auch Daseinsberechtigung. Das einzige, worüber sich die Kritik aufregen könnte, ist deshalb das bißchen „Zufall“, das da mitgespielt; auch nur halb so schlimm, wie es aussieht, denn die Feindschaft des Knut Gaesling kommt absolut nicht als *deus ex machina* vom Himmel geschneit. Es ist deshalb gar nicht nötig, daß die Schlußwirkung für den heutigen Leser „verdorben“ wird, wie Woerner will. Auch ist nur halb richtig, was Georg Brandes bemerkt („Einführung“ XVIII):

„Alles in allem ist ‚Das Fest auf Solhaug‘ von einem jungen Romantiker gedichtet, der absichtlich der Tragik seines Themas die Spitze abgebrochen hat, um es lyrisch still ausklingen zu lassen; — indessen, man fühlt selbst diesem Werke gegenüber, daß in dem Dichter ein Tragiker wohnt, der erst an dem Tage groß wird, da unbarmherzige Wahrheitsliebe ihn gegen jede wohlfeile Schlußharmonie (!) gleichgültig macht.“

Besser hat Ibsen selbst sein Werk beurteilt: Der „Schluß des Stückes wurde natürlich seiner Art gemäß, als der eines Dramas und nicht einer Tragödie, gedämpft und gemildert; aber unter rechtgläubigen Ästhetikern dürfte gleichwohl darüber gestritten werden können, ob in diesem Schluß nicht ein Zug von unvermittelter Tragik zurückgeblieben sei, als ein Zeugnis von des Dramas Ursprung“.

Ibsens Jugendromantik feiert in diesem Stücke den schönsten Triumph. Nicht ohne Grund wurde das Drama bei seiner ersten Vorführung mit Begeisterung aufgenommen und brachte seinem Schöpfer große Huldigungen ein, wenn auch die „richtige Kritik, besorgt von den richtigen Kritikern“, die Freude wieder etwas verdarb. Nun, die „richtige“ Kritik scheint allerdings in diesem Falle dem Dichter unrecht getan zu haben, wenn auch am Ende nicht alles wörtlich zu nehmen ist, was Ibsen in seiner bluttriefenden „Vorrede zur zweiten Ausgabe“ den Segnern vorrückt.

Das Stück ist in vieler Beziehung vorzüglich. Die durchsichtige, folgerichtige Komposition, wo Handlung auf Handlung mit großer Sorgfalt eingeleitet und begründet wird, die sichere Durchführung der Charaktere, der beschränkte, unselbständige, in seinem Reichtum sein Genügen findende Bengt, der Margit die größte Wohlthat erwiesen zu haben glaubt, da er sie geheiratet, dann die Heldin selbst, die sich, ein innerlich brodelnder Vulkan, da die Stunde der Prüfung kommt, der größten Leidenschaftlichkeit hingibt und vor dem ärgsten Verbrechen nicht zurückschaudert, bis endlich der christliche Grund ihrer Seele den Sieg erlangt über die dämonischen Mächte ihres Wesens, dann die zarte, ewig heitere Signe und der sangesfrohe, ritterliche Gudmund, der starrköpfige, gewalttätige Utilitarist Knut Gaesling, der Vogt des Königs — sie alle mit einer Bestimmtheit durchgeführt, die man von einem dreiaktigen Werke, das zugleich so lyrisch gehalten, durchaus nicht besser verlangen kann. Lyrisch ist das Drama, ja; auch die sprachliche Form ist der getreue Spiegel des Stimmungsgehaltes — und sein wohl:



gewählter Ausdruck. Prosa und Vers wechseln, und die poetischen Teile wieder bewegen sich in einer bunten Mannigfaltigkeit der Form. Nur selten kann man sagen, daß die Übergänge besser vermittelt sein müßten. Es herrscht ein echt organisches Gefüge im Ganzen.

### 5. Olaf Liljekrans

Wenig Erfolg hatte Ibsen mit seinem folgenden Werke, das wieder ein dreiaktiges Schauspiel war. Es wurde 1856 vollendet und im Januar des folgenden Jahres zweimal aufgeführt. Darauf aber versank „Olaf Liljekrans“ in der Unterwelt, um erst unter den Auspizien von Georg Brandes in den „Sämtlichen“ 1898 seine Auferstehung zu feiern. Im Dänischen war das Werk überhaupt noch nicht erschienen. Ibsen selbst scheint nicht allzuviel davon gehalten zu haben.

Natürlich spielt es wieder im Mittelalter, und zwar in einem norwegischen Kirchdorfe im Gebirge. Die reiche Ingeborg, die Tochter des Arne von Guldvik, soll den Sohn der vornehmen, aber wenig vermögenden Frau Kirstin Liljekrans heiraten. Aber Olaf vergafft sich in die Tochter des „tollen Spielmanns“, Alfild, die mit ihrem Vater in einem einsamen Gebirgstale menschenfern und unbekannt herangewachsen als eine Inkarnation der weltfremden, phantastiefrohen Romantik selbst. Andererseits herrscht eine lebhafteste Sympathie zwischen Ingeborg und ihres Vaters getreuem Knechte Hemming. Selbstverständlich gibt es jetzt im Drama die bunteste Romantik der Verwicklungen. Verlobung, Auflösung der Verlobung und Wiederverlobung, bis sie sich endlich glücklich „kriegen“, Olaf seine Alfild und Hemming seine Ingeborg.

Es treten in diesem Stück keine Berggeister, kein Neek und keine Elfen auf, aber einzelne der Personen sind in eine so verzauberte Sphäre bligblauer Romantik versetzt, daß die Wirkung dieselbe ist, und besonders Alfild scheint eine Zeitlang mehr Elfenmaid als gewöhnliches Menschenkind.

Brandes und Woerner scheinen etwas starkes Gewicht auf einige Züge im Drama zu legen, die wie eine Kritik der Romantik, ein Ausdruck innerer „Zweifelsfragen“ klingen, und da zitieren sie als besonders bezeichnend die Stelle, wo Alfild, die ins Dorf der Menschen niedergestiegen, mit einem Male eine schrille Disharmonie entdeckt zwischen der poetischen Darstellung, die ihr der Vater stets in seinen Liedern vom Tode gegeben, und dem, was sie jetzt an Elend und Qual erblicken muß als unheimliche Gefolgschaft des Todes, wie er sich unter den Menschen wirklich einstellt.

Dislang ist ihr der Tod bloß der „Elf mit den weißen Schwingen“ gewesen.

„Der kleine Elf mit den weißen Schwingen  
Bereitet ein Bett ihm so kühl;  
Von Lilien webt er das Linnen fein,  
Von roten Rosen den Pfühl.  
Er legt das Kind auf ein Polster weich,  
Nacht, sanft im Arm es zu tragen,  
Und fährt mit ihm zum Himmel auf  
Im goldenen Wolkenwagen.“



Jetzt muß sie etwas ganz anderes kennen lernen.

- Dlaf: Ein Kind ist gestorben — es folgen dem Schrein  
Die Mutter und die Geschwister klein.
- Alfhild: Und wo ist der Pfühl von Rosen, den roten,  
Und wo die Lilienlaken des Toten?
- Dlaf: Ich seh' weder Pfühl noch blankes Linnen,  
Ich sehe die schwarzen Bretter bloß, —  
Auf Spänen und Stroh schläft der Tote darinnen.
- Alfhild: Auf Spänen und Stroh?
- Dlaf: Ja, das ist unser Los!
- Alfhild: Und wo ist der Elf, des Arm ihn umschmiegt,  
Und der mit ihm auf gen Himmel fliegt?
- Dlaf: Ich seh' nur die Mutter in bitterer Pein,  
Und hinter dem Sarg die Geschwister klein.
- Alfhild: Und wo sind die Perlen, die weißen und blauen,  
Die die Englein streu'n von des Himmels Auen?
- Dlaf: Ich seh' nur die schimmernden Tränen fließen,  
Die am Grabe die kleinen Geschwister vergießen.
- Alfhild: Und wo ist die Heimat, der liebliche Ort,  
Wo der Tote schlummert in Ruh?
- Dlaf: Du siehst es: Sie senken hinab ihn dort  
Und decken mit Erde ihn zu.
- Alfhild (ernst und gedankenvoll nach einer Pause):  
So war's in des Vaters Liedern nicht!
- Dlaf: Wohl wahr, von den Freuden oben im Licht  
Ward keinem auf Erden Bericht.“ —

Wie man sieht, schüttet Dlaf das Kind mit dem Bade aus und ist gerade so einseitig, wie Alfhild es gewesen, nur daß er ins entgegengesetzte Extrem geht und keinen Sinn hat für die Wahrheiten, die des Spielmanns Liedern zugrunde liegen und die natürlich unverständlich werden, wenn man den tieferen Sinn und die poetische Form nicht zu sondern versteht.

In Wirklichkeit ist es mit der Kritik, die Ibsen hier geübt haben soll, nicht so weit her. Alfhild muß sich schließlich doch wieder bekehren. Freilich hat sie einmal geäußert:

„Ach, und ich glaubte das Leben so licht —  
Nichts ist Wahrheit, alles Gedicht!  
Alles nur Gaukelbilder und Tand!  
Was wir haschen, wird jäh uns entweichen,  
Was wir schauen, plötzlich erbleichen —  
Nichts hält dem prüfenden Blicke stand!“

Über am Schlusse des Dramas muß sie bekennen:

„Nun seh' ich, das Leben ist reich und licht,  
Licht wie des Herzens schönstes Gedicht!  
Wie schwer und mächtig düster die Sorgen —  
Einmal doch tagt ein strahlender Morgen!“

Und dann kniet sie dankerfüllt nieder:

„Ihr Englein! Ihr habt meine Schritte gelenkt,  
Habt wieder Trost mir und Frieden geschenkt!  
Ihr stühet den Fuß, der vom Pfade wich, —  
Nimmer im Glauben wanken will ich!  
Ihr himmlischen Mächte, ihr haltet noch Wacht!  
Die Sonne scheint klar nach der Winternacht. —  
Trotz allem muß' unsre Liebe bestehen,  
Mag, was da will, nun geschehen!“



Run bin ich bereit, nun gewinn' ich Stärke  
 Und Mut zu des Lebens wechselndem Werke!  
 (Mit einem Blick auf Olaf):  
 Und wenn wir dereinst —  
 (Bricht ab, mit hoch erhobenen Händen):  
 Dann weich und warm  
 Tragen uns Engel in Gottes Arm!"

Also eine geläuterte Romantik behält das letzte Wort; das ist es, was Brandes und Woerner nicht genugsam beachtet haben.

Daß Ibsen an Psychologie und dramatischer Komposition die bereits erreichte Höhe in diesem Drama leider nicht behauptet und daß er die Sache etwas breit angelegt, setzt den Wert des Stückes allerdings herunter, und die vielen Einzelschönheiten können uns darüber nicht vollkommen hinwegtäuschen.

## 6. Nordische Heerfahrt

Ein ganz anderes Gepräge als der verträumte, liebes- und waldeinsamkeitsstrunkene „Olaf Liljekrans“ zeigt das nächste Drama. Ibsen ging wieder in graue, längst entschwundene Zeiten zurück; diesmal aber schlug er einen minder romantischen Ton an als im „Hünengrab“. Es galt ihm, die Sagazeit in ihrer ganzen Kraft und Wildheit, in ihrem Mannesmute, ihrer Hochherzigkeit und zugleich ihrer heidnischen Barbarei in einem Drama lebenswahr wiederaufleben zu lassen. So schuf er „Haermaendene på Helgeland“, „Die Helden auf Helgeland“ oder „Nordische Heerfahrt“.

Schon die Sprache, eine knappe, kernige Prosa<sup>1)</sup>, zeigt an, welcher Geist das Stück durchweht. Hier ist nichts von Dehlenschlägers weichen Rücksichten, von all dem Retouchieren an den heidnischen Gestalten und dem Heidentum der Vorfahren. Freilich ist manches Abschreckende nicht weiter berührt oder doch poetisch gemildert, aber es ist ein gigantisches oder besser ein echt wikingerhaftes Milieu, in das wir versetzt werden, eine grause, unheimliche, blutige Welt, wo auf tecke Reden Mord und Brand und Blutrache folgt und am stürmischen Himmel die Geister der Toten auf schwarzen Wolkenrossen nach Norden rasen.

Im nördlichen Norwegen, in Helgeland, ist der Isländer Ornulf gelandet, und bald sieht er sich hier zwei Mannen gegenüber, die dereinst in seinem Hause kühnen Raub begangen, Gunnar, der seine Pflgetochter Hjördis entführt, und Sigurd dem Starken, der ihm seine eigene Tochter Dagny genommen. Da dieser die geforderte gesetzmäßige Buße anerkennt, so wird Friede mit dem Seekönig geschlossen. Auch Gunnar, der freilich der Sicherheit wegen seinen Sohn nach Süden geschickt, ist zu einem Vergleich geneigt. Sein Weib scheint härteren Sinn zu haben; wenigstens bittet Kare, ein Bauer, die Fremden um Schutz vor der grimmen Hjördis, die ihm feindselig und rachsüchtig nachstellt. Auch Hjördis selbst lernen wir nur zu bald kennen. Schon bei ihrem ersten Auftreten fallen höhnische

<sup>1)</sup> „Im historischen Drama („Nordische Heerfahrt“, „Die Kronprätendenten“, „Kaiser und Galläer“) schuf er auch den ehernen, monumentalen Stil, jene feste, in innerer Bewegung zudende Biegsamkeit des Ausdrucks, die hernach seinem bürgerlichen Drama zugute kommen sollte: seine Prosa.“ Hans Landsberg, Das Ibsenbuch. (Berlin 1907.) S. IX.



und rücksichtslose Worte. Ihren Gatten verdächtigt sie als feige, und Sigurd setzt sie herab, weil er einst eine kühne Tat unterlassen. „Sigurd ist ein vielgepriesener Held, und doch vollbrachte Gunnar eine kühnere Tat, als er den Eisbären vor meiner Kammer tötete.“ So fängt sie auch mit Ornulf Händel an, der aber schleudert ihr erregt den Vorwurf ins Gesicht, sie sei ein „entführtes Weib“, das sich als solches nicht gefesslich auf seinen Gatten berufen könne. Da aber lodert ihre Leidenschaft in den wildesten Flammen auf: sie erklärt Ornulf den unversöhnlichsten Krieg. Gefährdet soll er sein an Leib und Leben.

Ornulf will nun ihren Feindseligkeiten zuvorkommen. Sigurd sucht ihn zu versöhnen und bietet all seine Habe, um, wenn es möglich, zwischen seinen Freunden den Frieden zu erhalten. Auch Gunnar bringt bald befriedigende Nachricht und ladet zu einem glänzenden Gelage, wo alle Feindschaft begraben werden soll. Sigurd und Dagny bereiten sich zum Feste. Ornulfs jüngster Sohn Thorolf soll bei ihnen bleiben, während der Vater mit den älteren insgeheim eine edle Tat vollführen will, nämlich Gunnars Sohn Egil gegen die Anschläge der Feinde beschützen. Sigurd bittet nun seine Gattin, ihren kostbaren Armring ins Meer zu werfen. Denn diesen hat er einst von Hjördis erhalten, als er an Gunnars Statt den Eisbären von zwanzig Männer Stärke bezwang und so die Bedingung erfüllte, die Hjördis ihren Bewerbern gestellt, und wo er sich dann für Gunnar ausgeben. Wehe, wenn Hjördis diesen Ring erkennt!

Nun kommt das Fest. Auch jetzt wieder muß Hjördis durch Vergleiche aufstacheln und reizen und Unfrieden säen. Als sie dann den jungen Thorolf aufs tiefste getränkt und dieser in seinem Zorn einige mißverständliche Worte spricht, glaubt Hjördis, daß sein Vater ihren Sohn Egil ermordet habe. Da treibt sie ihren Mann, den Unglücklichen niederzuschlagen. Jetzt kehrt Ornulf ahnungslos heim, voll Freude über sein geglücktes Unternehmen und voll tiefen Schmerzes, da er sechs Söhne im Kampf verloren; er bringt den geretteten Egil zu seinen Eltern. Ach, auch der Siebente seiner Söhne ist eine Leiche, erschlagen von Egils Vater.

Wer nicht vom Schmerz über diese tragischen Vorgänge niedergebeugt, das ist die Anstifterin des Entsetzlichen, Hjördis. Sie prahlt noch Dagny gegenüber in ihrem wahnwitzigen Stolze: „Eine Buhle nannt' er (Ornulf) mich. Bin ich's, so hab' ich mich dessen nicht zu schämen: denn Gunnar ist jetzt mächtiger als dein Vater. Er ist herrlicher und berühmter als Sigurd, dein eigener Gatte!“ Das aber ist zu viel. Dagny beherrscht sich nicht länger. Sie erzählt von Sigurds verwegener Tat, und als Beweis hält sie der Gegnerin triumphierend den Ring entgegen. Gunnar gesteht, daß es wahr ist. Sigurd drängt zum Aufbruch. Und Hjördis? „Jetzt hab' ich eine Tat noch zu vollbringen, nur auf eine Tat noch zu sinnen: Sigurd muß sterben — oder ich!“

Am folgenden Tage finden wir Hjördis mit Pfeil und Bogen beschäftigt. Sigurd muß sterben. Dagny muß sterben. Dies zur selben Zeit, wo Sigurd den Bauer Räre mit seinen Leuten abwehrt und Dagny Nachricht bringt, daß Gunnar sich rüsten kann. Zum Dank weckt Hjördis bittere Zweifel in Dagny, ob sie mit ihrem weichen Charakter denn auch ihrem



Gatten, der einst nach einem kriegerischen, waltürenhaften Weibe verlangt, viel habe wert sein können. Klagend gesteht Dagny: „Ich fühl's, ich bin nicht das rechte Weib für ihn.“ Sie mag ihrem Manne nicht mehr begegnen. Hjördis aber genießt ihre Rache: „Und sie wollt' ich — Geringe Rache wäre das gewesen — Der Hieb traf besser! Hm — es ist schwer, zu sterben; aber bisweilen ist es noch schwerer, zu leben.“

Jetzt nimmt Sigurd Abschied. Hjördis macht auch jetzt aus ihrer feindseligen Gesinnung kein Hehl. Aber Sigurd ist schwach genug, ihr seine einstige Liebe zu gestehen. Aus Liebe zum Freunde, zu Gunnar, der sich so sehr nach ihr sehnte, hat er auf sie verzichtet. Hjördis aber will ihm, da sie das vernommen, auch jetzt noch angehören; nicht als Weib, sondern als Walküre will sie ihm folgen, unbekümmert um Gunnar und Dagny. Und welche Perspektiven eröffnen sich da gleich! „Manch guter Kämpfe wird in deiner Gefolgschaft streiten; mit unüberwindlicher Macht wollen wir vordringen, streiten und wirken, und nicht ruhen, bis du auf Hårfagers Königsthron sitzt.“ Um die Rasende in etwa abzulenken, fordert Sigurd den Gunnar zum Zweikampf, er hat ja den Bruder seiner Gattin getötet. So wird Hjördis ihm nicht mehr folgen können.

Nachdem wir im vierten Akt den alten Snulf am Grabe seiner Söhne geschaut, wie er, von Leid gebrochen, sich an seiner Kunst als Skalde wieder aufrichtet, indem er seiner Söhne Drapa singt, geht die Haupthandlung raschen Schrittes der Katastrophe entgegen.

Råre zieht aufs neue gegen Gunnar heran, aber Sigurd sendet ihm den Snulf mit einer Anzahl Knechte nach. Er selbst will ihm vor dem Zweikampf nicht begegnen. Da erscheint Hjördis, mit Helm und Panzer und Scharlachgewand, mit Köcher und Bogen. Überall sieht sie Todesboten. Aber es ist ja gut, wenn sie stirbt. Gunnar und Dagny haben zwischen ihr und Sigurd gestanden. „Fort von ihnen und aus dem Leben müssen wir — dann können wir zusammen bleiben!“ „Auf des Himmels Königsthron will ich dich setzen und mich selbst dir zur Seite!“ Da sieht sie in ziehenden Wolken des Unwetters droben der Toten Heimkehr. Sie will mit. Ein schwarzes Ross für sie selbst, eins für Sigurd! Sie schießt ihn nieder. „Nun gehören wir einander an!“ Aber Sigurd entgegnet: „Nun weniger denn je: hier trennen sich unsere Wege — ich bin ein Christ! . . . der weiße Gott ist mein Gott . . . zu ihm geh' ich jetzt hinan!“ Raun, daß er tot, so ist ihr alles gleichgültig geworden; sie will auch kein Valhall ohne Sigurd, sie stürzt sich ins Meer.

Gunnar, der inzwischen Hof und Mannen durch Feuer und Schwert verloren, kommt nun mit Snulf und Dagny ans Gestade; sie finden Sigurds Leiche und Hjördis' Bogen. Der kleine Egil aber sieht in den Wolken in der Toten Heimfahrt die Mutter ziehen. „Dort — voran — auf dem schwarzen Ross!“ . . . Gunnar und Snulf aber versöhnen sich und ziehen zusammen nach Island.

In vieler Beziehung ein Meisterwerk dieses Drama.<sup>1)</sup> Es ist ein großartiges Gemälde, mit gewaltiger Kunst der Komposition ausgeführt. Die

<sup>1)</sup> „Die Dichtung, in welcher ich das bedeutendste aller Dramen Ibsens vor seinem römischen Aufenthalt erkennen möchte“, sagt L. Passarge (Henrik Ibsen, Leipzig 1893. S. 57).



Szenen sind oft von einer erschütternden Gewalt; erinnert sei nur an das Fest im zweiten Akt und an die grandiose Schlusszene. Der Dialog ist oft von einer meisterhaften Schärfe in Rede und Gegenrede, dazu die Sprache so markig, knapp und inhaltsreich.

Fehler hat das Drama allerdings auch. Der Charakter einer Hjördis z. B. ist doch etwas Entsetzliches und wirkt zeitweise gar zu abstoßend. Ibsen selbst meint, daß er den Vorwurf nicht verdiene, er habe die „nationale Sagenwelt in eine Sphäre herabgezogen, in die sie nicht gehört“ (Vorw. zur ersten deutschen Ausg. 1876). Den verdient er freilich nicht, eher schon jenen, daß er bisweilen zu schaurig die Dimensionen gesteigert. Dieser widerwärtig stolze, wild kriegerische, gefühllos streit- und rachsüchtige weibliche Satan ist eine etwas kühne Bühnenleistung.

Überraschend wirkt sodann, daß Sigurd die Hjördis so geliebt; nach seinem Auftreten kommt zunächst keiner auf den Gedanken, daß Dagny sein Herz eigentlich nicht besitze. Und noch mehr vielleicht wächst das Erstaunen, wenn der Held ganz am Schlusse erklärt, er sei ein Christ. Freilich, in der guten alten Zeit, in welcher das Stück spielt, klebte den christlichen Helden eines Volkes, das eben sein Heidentum ablegte, oft noch allerlei heidnisches Wesen an, und, mit Hjördis verglichen, ist Sigurd ja allerdings der reine Heilige — aber immerhin, das Geständnis überrascht.

Sonst sind die Charaktere, wie Hjördis und Dagny, Gunnar und Sigurd meisterhaft charakterisiert und ausgezeichnete Kontrastwirkungen geschaffen.

Im ganzen genommen, bedeutet dieses Drama einen Schritt zum Realismus, freilich ist es hier ein Realismus der Sagazeit, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Später wird Ibsen seine Formen für den Realismus der Moderne schaffen. Es wäre interessant, eine Studie darüber zu schreiben, wie beide sich zueinander verhalten. Speziell auch die Ehekonflikte in beiden. Erwähnt sei nur die große Zartheit Sigurds gegen das ungeliebte Weib. Noch kurz vor seinem Tode sagt er zu Dagny: „Alle guten Mächte mögen verhüten, daß du je weinst um meinetwillen!“ Und wie liebevoll und sanft hat er sie die fünf Jahre hindurch behandelt, er, der Rede, der andererseits den Eisbären von zwanzig Männer Kraft erschlug! Im übrigen ist das Verhältnis zwischen Gunnar und Hjördis, Sigurd und Dagny ein bedeutungsvolles Präludium zu all dem Jammer, den Ibsen später in seinen Gesellschaftsdramen aufdeckt.

## 7. Die Komödie der Liebe

Nachdem uns Ibsen in der „Nordischen Heerfahrt“ in das längst verschwundene Altertum der Sagazeit zurückgeführt, entrollt er in der „Komödie der Liebe“, „Kaerlighedens Komödie“, ein Bild aus der Gegenwart, und zwar ein Drama, das nicht nur Kunstwerk sein soll, sondern auch schneidende Satire. Schon in der „Johannisnacht“ hatte sich dieser kritische Zug bemerklich gemacht, jetzt schöpfte er aus dem Vollen und entlud, was sich lange in ihm aufgespeichert an Geringschätzung der „Gesellschaft“ mit ihren überlieferten Grundsätzen, Normen und Gebräuchen. Und das Thema, um das sich alles drehte, war: Liebe und Ehe.



Die Hauptrolle in dem Stück spielt der junge Dichter Falk und seine Angebetete, Schwanhild, eine Tochter seiner Logiswirtin. Um das Problem genügend zu beleuchten, macht uns der Dichter ferner bekannt mit Anna, der Schwester Schwanhilds, und einem jungen Theologen, Lind, der sich im Stücke mit ihr verlobt, ferner mit dem Aktuar Stüber und seiner langjährigen Braut, Fräulein Elster, endlich mit dem Landpastor Strohmann, der bereits im Hafen der Ehe eingelaufen und sich mit seiner Albertine einer blühenden Schar von zwölf Kindern erfreut, ein dreizehntes erhofft er zu Michaeli. Vergessen darf endlich nicht der Großkaufmann Goldstadt werden, der ebenso wie Falk Fräulein Schwanhild liebt, doch in anderer Weise. Nehmen wir dazu noch die würdige Logiswirtin selbst, Frau Halm, eine Beamtenwitwe, sodann den ganzen Apparat von Studenten, Familien, Gästen, Brautpaaren und Lanten usw., so werden wir begreifen, daß auf einer solchen Operationsbasis die aufgerollte Frage sehr eingehend diskutiert werden konnte. Wie weit dies geschehen, möge im folgenden wenigstens in ein paar der wichtigsten Züge untersucht werden.

Falk, der jugendlich überspannte, schwärmerische Dichter, liebt Schwanhild. Aber bislang hat er sich nicht erklärt; erst, da sein Kollege Lind ihm mitteilt, daß er verlobt sei und Falk dies auf Schwanhild bezieht, dann aber seinen Irrtum erkennt, erschließt er ihr sein Herz. Aber eine seltsame Bewerbung! Falk huldigt sehr fortgeschrittenen Ideen, er will „ein frei Pulseren“, keinen „Taktstock der Moral“. Wie sagt er zu Schwanhild?

„Leben Sie erst, eh' Sie sterben sollen!  
 Erst sei'n Sie mein in Gottes Lenznatur;  
 Sie kommt noch stets zu zeitig, die Dressur  
 Zur ‚Dame‘, — und dann mag das Weib sich trollen.  
 Doch das just lieb' ich. Was ist mir der Rest?  
 Entführ' Sie einst ein andrer in sein Nest! —  
 Doch hier wär's, wo mein erster Lenz ersprosse,  
 Mein Liedertraum die ersten Triebe schösse;  
 Hier, Schwanhild, würd' ich reifer, reicher, lichter, —  
 Hier würd' mir Flugkraft — hier, hier würd' ich Dichter!“

Da aber Schwanhild den naiven, unselbständigen Egoisten mit einem Papierdrachen vergleicht, der sich selber nicht zu einer Tat auftraffen kann, kommt mit einem Male ein seltsamer Umschwung. Der geistreiche Tagesdieb will jetzt plötzlich Taten verüben und sich am folgenden Tage mit Schwanhild verloben.

Seine Taten bestehen aber zunächst bloß darin, daß er auf seiner und Linds gemeinschaftlicher „Bude“ die größte vandalische Verwüstung anrichtet, an Lampe, Ofenrohr und Gardine, um „der alten Zeit Garaus“ zu machen, und daß er dann mit der ganzen Gesellschaft Krieg anfängt, indem er seine freien Ideen von Liebe und Ehe und Borniertheit der Menschen zum besten gibt, bis ihm Frau Halm endlich sehr gereizt die Wohnung aufkündigt. Schwanhild nur bleibt ihm getreu, und er — verlobt sich mit ihr.

Aber die Herrlichkeit dauert nicht lange. Im dritten Akt bewirbt sich der Kaufmann Goldstadt um ihre Hand, während Falk dabei steht. Sie soll sich für einen von ihnen entscheiden, frei und ruhig, aber sie soll auch wissen, auf welches Fundament sie baut, wenn sie Falk mit seinen leichten



Grundsätzen ihr Vertrauen schenkt. Die Erörterung wird in aller Gemütsruhe geführt und Falk selber schließlich zur Anerkennung seines ideellen Bankrotts gebracht. Denn ein solcher liegt doch wohl in folgendem Dialog:

Schwanhild: Und wenn nun diese Liebe doch einst bräche,  
Was für ein Pfeiler rettet dann das Haus?  
Hast du dann das, was doch noch Glück versprache?

Falk: Nein, mit der Liebe wäre alles aus.

Schwanhild: Und kannst du mir dein heilig Jawort geben,  
Daß nie sie welken soll, sich nie verjähren,  
Nein, daß sie, so wie heut', das ganze Leben  
Lang duften soll?

Falk (nach einer kurzen Pause): Sie dürfte lange währen.

Aber so will Schwanhild ihr Glück nicht beschließen, dann soll die Sonne doch lieber gleich am Mittag sterben. Man hebt die Verlobung auf. Falk zieht, in der Erinnerung lebend, ein „Lautenspiel“ in der Brust, als Sängler „zu tausend Möglichkeiten“, und Schwanhild reicht dem Kaufmann die Hand, freilich nicht ohne melancholische Anwandlungen.

„Nun ist es aus, mein frisches Freiheitsleben;  
Nun fällt das Laub, — nun, Welt, empfang' mich!“

Es ist nicht leicht, mit diesem Drama fertig zu werden. Brandes und andere Kritiker haben sich den Kopf daran zerbrochen. Wer hat denn eigentlich recht? Die Gesellschaft? Aber diese ganze Gesellschaft ist ja derartig von Ibsen zerzaust, wenn auch hier und da unter Annahme mildernder Umstände, daß man sieht, der Dichter will sich um keinen Preis mit ihr identifizieren.

Er selbst erzählt in dem Briefe an Hansen (28. Oktober 1870), daß der *Freiheitstrieb*, der schon in seinem Gedichte „Auf den Höhen“ weht, „in der ‚Komödie der Liebe‘ zu seinem vollen Ausdruck“ gekommen. Und so faßte man das Drama in Norwegen als eine Revolution gegen Liebe und Ehe. „Das Buch erregte, als es erschien, einen rasenden Sturm der Erbitterung“ (Brief an Goffe, 30. April 1872). „Das Buch gab in Norwegen Veranlassung zu vielem Gerede; man zog meine persönlichen Verhältnisse in die Diskussion hinein, und ich hatte in der öffentlichen Meinung sehr verloren. Die einzige, welche damals das Buch billigte, war meine Frau. Sie ist ein Charakter, wie ich ihn just brauche, — unlogisch, aber von einem starken poetischen Instinkt. Groß ist ihre Denkungsart und beinahe zügellos ihr Haß gegen alle kleinlichen Rücksichten. Dies alles kapierten meine Landsleute nicht, und es fiel mir nicht ein, den Kerlen zu beichten. So wurde ich denn in Acht und Bann getan; alle waren wider mich.“ „Die Aufnahme hat mich übrigens nicht überrascht. Der ‚gesunde Realismus‘, den wir Norweger, wenn auch nicht was die Gesundheit, so doch was den Realismus anbetrifft, uns mit Fug und Recht beimessen dürfen, bringt uns auf ganz natürlichem Wege dahin, im Bestehenden das Berechtigte, in der Lösung der Aufgabe ihre Idee zu erblicken. Diese Art der Betrachtung bringt ein innerliches Wohlbefinden hervor, aber sie fördert nicht gerade sehr die Klarheit. Da ich nun in meiner Komödie nach Kräften Liebe und Ehe gestriegelt habe, so war es nur in der Ordnung, daß die Menge



im Namen der Liebe und der Ehe ein Geschrei erhob. Die Zucht und Dressur des Gedankens, die nötig sind, um den Irrtum zu begreifen, hat unser Bücher beurteilendes und lesendes Publikum in seiner Mehrzahl nur mangelhaft durchgemacht" (Vorrede zur zweiten Auflage).

Also die Gesellschaft ist im Unrecht? Da soll wohl Falk der Sprecher des Dichters sein? Aber Falk selbst ist auch komisch, und sich selbst komisch machen wollte der Dichter doch wohl nicht.

Falk wird besiegt von der nüchternen Argumentation Goldstadts. Vertritt er die Stelle des Dichters? Hat der vielleicht recht mit seinem Ideal von der Ehe, wo das Glück beruht

„auf Achtung vor des andern Wert,  
Auf stiller, warmer Freundschaft, die ein Herze  
So tief wie des Berauschten Jubel ehrt;  
Darauf, daß man der Pflichterfüllung Segen,  
Der Sorgfalt Glück, des Obdachs Frieden kennt,  
Den Hauszah, der sich Selbstverleugnung nennt,  
Des Wachens Süßigkeit, das von den Wegen  
Der Auserkornen jedes Unheil trennt.  
Es ruht auf Händen, die die Wunden lindern,  
Auf Schultern, denen jede Last behagt,  
Auf Gleichgewicht, das Jahre nicht vermindern,  
Auf Armen, deren Treue nicht versagt.“

Goldstadt behält recht; auf seine Sentenzen legt der Dichter selbst großen Wert, denn gerade ihn hat er nicht lächerlich gemacht im Drama, damit er auf den rechten Weg hindeuten könne.

Die meisten Leser werden sich über den Grundgedanken des Stückes nicht völlig klar werden. Sie werden vielleicht auf den Gedanken kommen: Nach Ibsens Anschauung ist es mit der Ehe nichts, ist es mit der Liebe ohne die Ehe gleichfalls nichts, kurz ist die Welt, um einen Schopenhauerschen Ausdruck zu gebrauchen, „an allen Enden bankerott, und das Leben ein Geschäft, das nicht die Kosten deckt“. Die Idee des Dichters aber ist diese, daß die schwärmerische, entzückte Liebe kein genügendes Fundament zu einer glücklichen Ehe für die lange Dauer des Lebens bilden könne. Vielleicht, daß er diesen Gedanken noch etwas schärfer hätte herausarbeiten sollen, daß derselbe etwas zu sehr überrannt ist von all der vielen Verliebtheit, die eine so große Rolle in dem Drama spielt, und all dem einseitigen Preis der Liebe, der uns darin entgegenschallt. Aber dann wäre am Ende jene andere Idee nicht so zum Ausdruck gekommen, das, was Woerner „die Idee Ibsens vom Werte der Entsagung für einen Dichter nennt“, der Gedanke an Dantes Beatrice. —

Zum erstenmal hat Ibsen hier die Gelegenheit benützt, der „Gesellschaftsklage“ gründlich den Spiegel vorzuhalten und nach rechts und links Streiche auszuverteilen. Da ist z. B. der Theologe Lind, welcher nach Amerika in die Mission wollte, aber jetzt durch die Macht der Ehe mit ihren Forderungen gedrängt, den Entschluß faßt, Glauben Glauben sein zu lassen und „Mädchenschulen statt Kirchenbänken“ zu predigen. Da ist Herr Pastor Strohmann, der kaum noch für eine Minute aus dem Bann seiner Albertine und seiner Kinder, die ihn bei jedem Schritt und Tritt verfolgen, heraus-



kommt und der von seinen Idealen und von der Begeisterung für sein Amt kaum noch eine Spur gerettet; da sind die bösen Lanten, die sich in alles hineinmischen mit ihrer ganzen Schwahseligkeit und Teevergötterung.

Kurz, neben aller Romantik und neben all dem Geglitzter einer geistreichen Dialogführung und einer kristallklaren, an Platen gemahnenden Schönheit der Diktion haben wir hier schon einen auf die Spitze getriebenen Realismus und eine Satire, die hinter jener der „Stützen der Gesellschaft“ oder des „Volksfeindes“ nicht um Haaresbreite zurücksteht.

Daß das Stück auch allerhand gefährliche Ideen nahelegen kann, versteht sich, da Falk in seinem übermütigen Freiheitsdrang gerade nicht die Forderungen der Moral in Gesinnung und Worten verkörpert und doch nicht den gebührenden Widerspruch findet, und dabei andererseits auch kein gewöhnlicher Gesellschafter ist, sondern mit genialer Nachlässigkeit seine Witze und Geistreichigkeiten sprühen läßt.

### 8. Die Kronprätendenten

Wieder ein Stück aus dem Mittelalter. Es spielt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Norwegen ist zerrissen, gespalten in Parteien. Jeder will dem Führer seiner Partei zum Siege, zum Königtum verhelfen. Håkon Håkonsen und der Jarl Skule sind die, um welche sich schließlich der ganze Kampf dreht, die „Kronprätendenten“ („Kongsemnerne“).

Aber welch ein Unterschied zwischen diesen Männern, wie der Dichter ihre Charaktere entworfen! Håkon durchaus überzeugt von seinem Recht und seinem Beruf, dabei bis in die letzten Fasern seines Herzens durchglüht von seiner großen Aufgabe, seinem „Königsgedanken“, statt der alten Zwietracht Frieden und Einheit im Lande zu begründen, aus dem äußerlich gefügten Staatsgebäude eine Nation zu schaffen, in der es keine Västväringer und Trondhjemer, keine Hålogaländer und Ugdeväringer mehr gibt, keinen Haß und keine kleinliche Eifersüchtelei, sondern, um die Worte aus dem „Tell“ zu brauchen, nur noch „ein einzig Volk von Brüdern“.

Dabei ist Håkon ein hochherziger, durchaus ritterlicher, königlicher Charakter, energisch, streng, wenn es nötig erscheint, streng besonders gegen sich selbst, andererseits auch wieder von einem weitgehenden Entgegenkommen, bereit zur Milde und zu den größten Opfern, wenn er das für geboten hält.

Ihm gegenüber steht der unglückliche Jarl Skule, der Zweifler an Håkons Recht und wohl noch mehr Zweifler an seinem eigenen, innerlich zermüht und gepeinigt von seinem ehrgeizigen, schließlich ganz krankhaften Streben nach der Königskrone, der Alleinherrschaft in Norwegen, einem Streben, das ihn in die größten Verirrungen treibt, unsägliches Leid und Blutvergießen über das Land bringt und niemand so tief unglücklich macht wie ihn selbst.

Es sind meisterhaft gezeichnete Gegensätze, die uns in diesen beiden Personen vor Augen treten. Aber der Kontrast war für Ibsen noch nicht scharf genug. Er schuf noch eine dritte Figur, den diametralen Gegensatz zu Håkon, Bischof Nikolas von Oslo. Es ist ein entsetzlicher Charakter, den Ibsen hier erdacht, denn historisch ist er ja in der Gestalt durchaus nicht.



Wohl mag der geschichtliche Nikolaus im verworrenen Treiben der Zeit einmal geirrt und gefehlt haben, kann sein; aber Ibsens Nikolaus ist ein wahrer Satan, ein Mensch der Leidenschaft und der Intrige, der nur froh ist, wenn er Verwirrung und Kampf entfesseln kann und Kampf für immer und ewig, ein graues *perpetuum mobile* in der Weltgeschichte! Und bei der größten Gewissenlosigkeit wieder die schrecklichste Angst vor der Hölle! Ja, er ist ja krank, der Arzt kann ihm für alles Geld nicht mehr als eine Stunde versprechen, die Mönche, die nebenan für ihn beten, „acht handfeste Burschen mit Kehlen wie Posaunen“, retten ihn gleichfalls nicht. Und es wäre doch so schön, noch etwas freveln zu können! Er ist im Grunde derselbe wie kürzlich noch in gesunden Tagen. „Es gibt weder Gutes noch Böses, weder oben noch unten, weder hoch noch niedrig“, hat er da gesagt, und Luzifer ist ihm der gewesen, der „die erste große Tat in der Welt“ vollführte. Wenn er nur wüßte, ob ihm mit der letzten Slung die zukünftigen Sünden vergeben sind (!). Nun, jedenfalls stiftet er rasch noch einen Goldbecher für die Kirche und dekretiert, daß nach seinem Tode „noch sieben große Kirchengebete“ extra für ihn gelesen werden. Man weiß schließlich nicht mehr, wie weit er noch bei Vernunft oder pathologisch zu beurteilen ist. Mit einer entsetzlichen Todssünde stirbt er, und die Teufel kichern und schreien aus allen Ecken. Im fünften Akt erscheint er gar als Abgesandter der Hölle, um Skule „alle Herrlichkeit dieser Welt“ zu zeigen, „Land und Reich“ zu versprechen um den Preis einer Menschenseele und sein Programm als böser Dämon Norwegens aufzurollen.

Für einen Katholiken ist eine derartige Darstellung des Bischofs jedenfalls peinlich. Es ist wahr, was E. Reich (Ibsens Dramen, 2. Aufl. S. 39) bemerkt, während Håkon den leuchtenden Tag vertritt und über Skules Gemüt eine ungewiß hin- und herspielende Dämmerung lastet, ist des Bischofs Sinn in finstere Nacht untergetaucht. — Man glaubt stellenweise Nietzsche's Zarathustra zu hören, aber nicht einen mittelalterlichen Bischof.

Sonst ist aber gerade dieses Drama in vieler Beziehung vorzüglich. Es ist groß und monumental gedacht, reich an Ideen wie an packenden Momenten, an erschütternden und erhabenen Szenen, an fein pointierten Dialogen und Bemerkungen.

Das eigentliche Problem ist der Beruf. Håkon und Skule zwei groß angelegte Naturen, beide anscheinend wie gemacht für die Königswürde. Aber nur einer ist berufen. Håkon kämpft für das, was ihm der Himmel als Aufgabe vorgeseht, Skule dagegen gesteht am Ende seines Lebens: „Mein Wille strebte stets dahin, wohin nicht Gottes Finger mich wies; deshalb sah ich bis jetzt niemals klar den Weg.“ In hochherzigem Opfertod sühnt er seine Verirrungen, ein tieftragischer Charakter.

Etwas bestreudend kann allerdings der Schluß des Dramas wirken:

Håkon: Ein jeder beurteilte ihn falsch — es war ein Rätsel an ihm.

Dagfinn: Ein Rätsel?

Håkon (faßt ihn beim Arm und sagt leise): Skule Bardsjon war Gottes Stiefkind auf Erden — das war das Rätsel an ihm! —

Ein besonderes Interesse gewinnt das Drama noch, wenn man die persönlichen Verhältnisse des Dichters beachtet, die seine Seele beim Ab-



fassen desselben bewegten. Ist es nicht, als hätte er bei Håkon und Skule ein wenig an Björnson mit seinem unerschütterlichen Selbstvertrauen und seinen durchschlagenden Erfolgen und andererseits an die eigene Person, den eigenen, in trüben Stunden angezweifelten „Beruf“ und die eigenen Mißerfolge gedacht?

Sawohl, angezweifelter Beruf! Wenige Jahre vorher hatte er sein Herz „In der Bildergalerie“ ausgeschüttet. Es sei erlaubt, einige Zeilen hierherzusehen:

„Wie diese Künstlerin im Bildersaal,  
So schwärmt' auch ich einst schön und ohne Zügel;  
Mein Dichtertraum flog über alle Hügel,  
Und offen schien des Himmels Goldportal.  
Ach, und auch ich erlitt des Sinkens Qual;  
Langsam erlosch die Stärke meiner Flügel —  
Mein Frühlingsmärchenbuch schloß trüb und schal,  
Und Zeit nun hab' ich für Moralgelügel.“

(„In der Bildergalerie“ XVIII.)

„Der Dichtung Fundament ist Bilderspiel,  
Ein Steinchen-Mosaik, Figurensetzen;  
Ich aber kann sie nicht zusammensetzen.“

(XIX.)

Ein arger Elf pflegt ihm als letzte Blume

„Die Blume meiner ängstlichen Gedanken,  
Die gläub'ge Hoffnung bald, bald Zweifelschrecken  
Um des Berufes Taufe mir erwecken.“

(XXII.)

Und der ganze Zyklus klingt aus in den pessimistischen Worten:

„Was blieb mir noch an des Verlorenen Statt?  
Ein Stück Erinnerung, ein verwelktes Blatt;  
Das ist des Lebens ganzer Ernteseget!“

(XXIII.)

Da versteht man dann, was durch des Dichters Seele hindurchzitterte, als er in den „Kronprätendenten“ dies Zwiegespräch zwischen Skule und seinem Skalden Jatgejr schrieb:

„König Skule (faßt ihn am Arm): Welche Gabe brauch' ich, um König zu werden?

Jatgejr: Nicht die Gabe des Zweifels; sonst fragtet Ihr nicht.

König Skule: Welche Gabe brauch' ich?

Jatgejr: Herr, Ihr seid ja König.

König Skule: Glaubst du jederzeit so sicher, daß du Skalde bist?“

Geistreich bemerkt Georg Brandes: „Kehrt da das Verhältnis sich nicht um, so daß die Sache sich wandelt und zum Bilde gerade dessen wird, was hier das Bild der Sache sein sollte? Welches schmerzliche Bekenntnis in den letzten Zeilen: „Glaubst du jederzeit so sicher, daß du Skalde bist?“

\* \* \*

Nun, Henrik Ibsen war doch ein Skalde, ein gottbegabter Dichter. Und mag auch manches an jenen Werken, die wir hier an unserem geistigen Auge vorübergeführt, anzusehen sein, er hat darin die unzweifelhaftesten Belege seines Genies gegeben. Gewiß, sein Licht hatte nicht verdient, unter den Scheffel des niederen Zolldienstes gestellt zu werden, woran seine Freunde schon gedacht, da es mit seiner Stellung am Theater nichts mehr war. (Zuletzt war er künstlerischer Beirat und Beistand für die Direktion des Christiania:



theaters der Hauptstadt gewesen, konnte aber niemals richtig sein monatliches Gehalt von 25 Speziestalern bekommen.)

Er blieb denn auch der Muse treu und dichtete weiter. Von seinen Landsleuten vielfach angegriffen und, wie er selbst sagt, „vom norwegischen Danketum . . . auf allen Punkten geschlagen“, ging er „in die Verbannung“ (Brief an Hansen, 28. Oktober 1870). 1864 ließ er sich in Rom nieder.

In seinem poetischen Schaffen trat in dieser Zeit ebenso wie in den äußeren Verhältnissen eine Änderung ein. Er schuf nun zunächst seine großen religiös-philosophischen Dramen, um dann später zum modernen Gesellschaftsdrama überzugehen.

Wäre er auf dem Wege seiner Jugendromantik, gebildet durch reichere Erfahrung und Abstand nehmend von aller süßlichen Spielerei mit Mondschein und Berggeistern, rüstig weitergeschritten, wie er in den „Kronprätendenten“ so erfolgreich getan, hätte er über dies Drama mit wachsender Kraft hinausgeschaffen, und — das muß auch gesagt werden — hätte er für sein späteres Leben ein besseres positives Fundament gehabt, von dem aus er die Wirrnisse und Irrungen des Menschenlebens werten und zugleich den Weg zum Besseren hätte angeben können, welcher einen vorzüglichen Dichterheros würden wir heute an ihm besitzen!

Seine Entwicklung nahm eine andere Bahn; er verabschiedete sich von der Romantik und ging später zum krassen, oft mit seltsamer Grübelei verquickten Realismus über. Aber es kommt einem fast vor, als hätte er bei der so ganz veränderten Richtung und bei allen späteren Erfolgen doch bisweilen schmerzlich der Romantik wie einer längst entschwundenen Jugendliebe gedenken müssen, der Romantik, die imstande gewesen wäre, ihn zu den lichtesten Höhen der Poesie zu führen.

„Wenn wir Toten erwachen.

Ja, — was sehen wir da eigentlich?

Wir sehen, daß wir niemals gelebt haben.“

Ja, ja, wenn wir Toten erwachen. . . .

## Ibsens religiös-philosophische Ideendramen

Im Jahre 1864 war Ibsen nach dem sonnigen Italien übergesiedelt. Jetzt war er fern von Norwegen, fern von seinen Mitbürgern, fern von den Verhältnissen, die ihn so sehr bedrückt und geärgert. Die politische Lage gefiel ihm dort besser als daheim, dazu kam „Rom mit seinem idealen Frieden“ und der „Umgang mit der sorglosen Künstlerwelt, ein Dasein, das sich nur mit der Stimmung in Shakespeares „As you like it“ vergleichen läßt“. So erklärt er selbst in einem späteren Briefe (an Hansen, 28. Oktober 1870) die „Voraussetzungen zu „Brand““. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Zum Zitieren verwenden wir wieder „Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache“. 10 Bände. Berlin, Fischer. „Brand“ und „Peer Gynt“ ist übersetzt von Chr. Morgenstern, „Kaiser und Galiläer“ von P. Hermann.